

■ La finalización de las vanguardias plásticas de los años '60 en la Argentina

Lic. Ma. Sol Grancharoff

(RI/USA)

Introducción

En el breve período comprendido entre 1968 y 1970, numerosas iniciativas vanguardistas relacionadas con las artes plásticas se extinguieron repentinamente. Diez años antes, numerosos actores, tanto públicos como privados, invertían grandes cantidades de dinero y energía en promocionar a los artistas jóvenes e innovadores, con el objetivo de difundir el arte nacional de avanzada por todo el mundo y hacer de Buenos Aires un centro artístico internacional. ¿Qué sucedió en el transcurso de esa década que llevó al rápido agotamiento de un proyecto tan ambicioso y ampliamente respaldado?

Este trabajo se propone responder a este interrogante, tomando como ejes los dos principales problemas que atravesaron las vanguardias plásticas nacionales durante la década del '60: la politización del arte y la difícil relación entre vanguardistas e instituciones.

La politización de las vanguardias: de la revolución estética a la revolución social

A lo largo de la década del '60, la política fue ganando protagonismo en todos los ámbitos de la vida social. Este fenómeno se dio a nivel mundial, influido por la Guerra Fría y el surgimiento de guerrillas en diversos puntos del planeta. La crisis de los misiles cubanos, la guerra de Vietnam y otros muchos sucesos de gran repercusión internacional, suscitaron la movilización política de diversos sectores sociales (estudiantes, obreros, etc.) en diversos puntos del globo. En la Argentina también se vivió un proceso de politización similar al que atravesaron otras naciones del mundo. Por supuesto, el arte y la cultura no fueron ajenos al mismo.

Entenderemos por «politización» la «apropiación estética de discursos, formas y procedimientos propios de la militancia política radicalizada» (Longoni 1997, 315). Es decir, no consiste solamente en el abordaje de temas políticos por parte de los artistas plásticos, sino también en adoptar sus procedimientos y formas, con la intención de operar sobre la realidad, transformándola. Es importante aclarar que el objetivo del arte politizado no se limitaba a la descripción o denuncia de una determinada realidad política, sino que, además, aspiraba a provocar un cambio en la conciencia de los espectadores, impulsándolos a unirse a una revolución que se percibía como inminente.

Cabe aclarar que este proceso de politización fue progresivo. La política fue introduciéndose primero en la temática de las obras vanguardistas, para ganar cada vez más protagonismo hasta terminar quitándole centralidad a la estética. Así, una vanguardia que surgió despolitizada y enteramente preocupada por debates sobre el lenguaje y las formas, terminó la década preocupándose más por fomentar la conciencia revolucionaria del espectador que por producir obras de elevado valor artístico.

Durante los últimos años de la década del '50 y los primeros de la década del '60, el ámbito de las artes plásticas «no tuvo una dominante preocupación política» (Giunta 2001, 67). Con la caída del peronismo se vivió, en todo el campo intelectual argentino, un clima de renacimiento. Los artistas estigmatizaron al período peronista, interpretándolo como una época oscura y represiva. También se lo veía como un período de aislamiento, en el

cual las artes argentinas quedaron estancadas, mientras el mundo avanzaba y se modernizaba. Por lo tanto, una vez superado este período, en el campo cultural y artístico de nuestro país se sentía la necesidad de «ponerse al día» y recuperar el contacto con el mundo exterior y sus últimas tendencias.

Bajo el auspicio de diversos actores, tanto públicos como privados, que trabajaban conjuntamente en pos de este proyecto, surgió una primera generación de artistas de vanguardia a comienzos de los '60, ligados al estilo informalista y al gestualismo, seguidos por el Grupo Nueva Figuración, compuesto por Rómulo Macció, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega. La crítica lo recibió complacida, reconociéndolo como un punto de quiebre en el desarrollo del arte argentino.

La siguiente generación de artistas de vanguardia estuvo constituida por los artistas *pop*. Influenciados por el auge que esa corriente estaba atravesando en los Estados Unidos «estos 'nuevos' jóvenes se deshacían de [...] todas las preocupaciones por la historia política o por la realidad social, para abrirse a los aspectos más vulgares de la realidad inmediata» (Giunta 2001, 220).

Exponiendo objetos alegres y coloridos, relacionados con la vida cotidiana, artistas como Marta Minujín, Delia Puzzovio, Juan Stoppani, Alfredo Rodríguez Arias, Delia Cancela y Pablo Mesejean obtuvieron gran éxito entre los críticos y los jurados de los premios de arte. El Instituto Di Tella, bajo la dirección de Jorge Romero Brest, les dio gran apoyo, alentando un arte divertido y dinámico, que el público pudiera entender. Por supuesto, el *pop* intentaba ser innovador y provocativo, como todo arte joven y de vanguardia, pero es claro que sus inquietudes no se relacionaban con la problemática política o social. Aunque estos artistas revolucionaron los criterios vigentes sobre las artes plásticas, varios autores coinciden en señalar que esta conmoción se limitó al terreno artístico, sin cuestionar otros aspectos de la realidad.

Recién a mediados de la década se considera que los vanguardistas comenzaron a prestar mayor atención a los temas políticos. La irrupción de un arte más politizado en el ámbito institucional donde reinaban el *pop* y el optimismo queda representada a partir de *La civilización occidental y cristiana*, la obra que León Ferrari envió al Instituto Di Tella para el Premio de 1965. Muchos autores ven este hecho como un punto de quiebre en la alegre y despreocupada dinámica que regía la producción y circulación de arte de vanguardia hasta ese momento. Por ejemplo, Giunta señala que «León Ferrari iba a instalar, con *La civilización occidental y cristiana*, el signo anticipado de una fisura que intervendría los tiempos del arte» (1997, 300), mientras que Giudici dice que la obra «es el primer hecho político de un artista de vanguardia en el templo mismo de la vanguardia» y habla de la «trascendencia histórica de esta obra única» (2002, 193).

Por su tamaño y contenido, esta obra representaba una crítica muy explícita a la posición de los Estados Unidos, y a los valores en base a los cuales justificaba su invasión a Vietnam. A causa de ello, Romero Brest realiza el primer acto de censura dentro de su institución, prohibiendo la exhibición de *La civilización occidental y cristiana*. Siendo Romero Brest el mayor padrino y promotor de los artistas de vanguardia, una figura que impulsaba enérgicamente la creación y exhibición de un arte nuevo y diferente disponiendo para ello un ámbito de absoluta libertad, la acción es muy significativa. Por primera vez, se restringe esta libertad, ya que se descalifica una obra por su contenido político y corrosivo.

La obra de Ferrari no es paradigmática sólo por su poder crítico y revulsivo, sino porque se inscribe dentro de un giro hacia el arte politizado que a partir de 1965 no hará sino

acentuarse. En palabras de Andrea Giunta, «la importancia del giro que Ferrari dio a su obra es que éste no constituyó un gesto aislado, sino que formó parte de un amplio debate que comprometió a todo el campo intelectual» (2001, 356). Este compromiso volvía cada vez más importante el transmitir un mensaje político, aún en desmedro de la calidad artística de la obra que funcionaría como difusor.

La corriente de pensamiento tendiente a unir arte y política encuentra una expresión mucho más amplia en la exposición titulada *Homenaje al Vietnam*, que tuvo lugar en la galería Van Riel del 25 de abril al 8 de mayo de 1966. En ella participaron 220 artistas provenientes de todas las corrientes artísticas e ideológicas, incluyendo pintores apolíticos o identificados con la derecha. En el catálogo de la muestra, firmado por todos, anunciaban su «unánime condena a la barbarie que demuestra el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica en su declarada intención de dominar al mundo por el terror». Así, se definió una posición política colectiva respecto de un evento de importancia y repercusión internacional.

Es que tanto a nivel nacional como internacional se estaba viviendo un fenómeno de politización progresiva que abarcaba a toda la sociedad. En este sentido, Claudia Gilman aclara que, durante la década del '60, América Latina vivió un proceso de politización revolucionaria, caracterizado por «la valorización de la política y la expectativa revolucionaria» (2003, 38). Este proceso no se manifestó solamente en el arte de vanguardia, sino en todos los ámbitos de la vida social.

En el ámbito nacional, muchos artistas percibían que la realidad argentina no era acorde con el clima festivo y optimista que se venía desarrollando en el campo artístico. Mientras que el arte *pop* mostraba imágenes alegres y festivas, en la realidad nacional los gobiernos eran inestables y la sociedad estaba muy polarizada. Los militares jugaban el rol de árbitros del poder en una sociedad que se politizaba cada vez más y que expresaba su descontento de modo activo y crecientemente violento.

En este contexto, los artistas también intentaron intervenir en la realidad. Ya no se trataba solamente de dar cuenta de una situación, de producir cuadros para denunciar o describir una realidad, sino de cambiarla mediante la obra de arte, provocando una toma de conciencia en el espectador, obligándolo a involucrarse. En este punto, los vanguardistas comenzaron a pasar del tratamiento de temas políticos, a la utilización de prácticas propias de la militancia partidista.

El año 1968 marca el punto más destacado de la confluencia entre arte y política. Signado por episodios que difuminaban los límites entre estos dos campos, fue un año de intenso activismo y violencia, tanto política como estética, que culminó con la realización de una acción artística colectiva y profundamente politizada como fue *Tucumán Arde*, a partir de la cual muchos pintores vanguardistas abandonaron o interrumpieron su carrera.

Un ejemplo paradigmático de ello fue la acción de Eduardo Ruano en el marco del premio *Ver y estimar*, realizado en el Museo de Bellas Artes. Para el premio, Ruano había presentado una vitrina, detrás de la cual se exhibía una imagen del presidente Kennedy, y a pocos metros de la cual había colocado un ladrillo. El día de la inauguración, el pintor irrumpió en la concurrida sala y destruyó la vitrina con el ladrillo al grito de «Fuera yanquis de Vietnam». Rápidamente, los restos del montaje fueron retirados. A partir de ese momento, se prohibió a Ruano la entrada a museos y galerías. Como plantean Longoni y Mestman, la obra no era la vitrina, ni el ladrillo, ni los restos que quedaron, sino el acto mismo de destruirla. Esto evidencia un proceso que se venía gestando desde mediados

de la década y que encontrará su mayor expresión en el revulsivo año 1968: «los artistas dejan de lado la representación de la violencia para pasar a realizar actos de violencia» (1996, 42).

Precisamente este tipo de obras estético-políticas coparon el espacio del Instituto Di Tella en el marco de las *Experiencias '68*. En el ámbito más apolítico e institucional de la vanguardia, la mayoría de los artistas eligieron exponer obras de fuerte contenido social y político, críticas y comprometidas con la realidad. Es por ello que las *Experiencias '68* causaron fuerte impacto entre el público y la crítica, marcando un punto de inflexión en el camino que la vanguardia estaba tomando.

Oscar Bony exhibió *La Familia Obrera*, una instalación integrada por un matricero, su esposa y el hijo de ambos, sentados sobre un pedestal, en el cual estaba escrito el siguiente texto: «Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra». La recepción del público fue fría, ya que muchos se sintieron desagradados por la idea de colocar a seres humanos sobre un pedestal para convertirlos en «obra de arte». Una vez más, se ve cómo el artista usó el principio vanguardista de unir arte y vida para realizar una obra con un contenido explícito de crítica social.

Por su parte, Pablo Suárez, Eduardo Ruano y Roberto Jacoby, en cambio, produjeron textos, en los que tomaban posición frente a la confluencia de la vanguardia política y estética, abogando por una vanguardia comprometida y revolucionaria, que intentara cambiar la conflictiva realidad que estaba viviendo el país, en lugar de aislarse de ella y operar sólo en el terreno de la estética. Con diferentes matices, estos textos giran alrededor de la misma problemática: la confluencia entre la vanguardia estética y la vanguardia política, y cómo evitar que las instituciones, la moda y los circuitos de producción y consumo del arte moderno quitaran a las obras su politicidad y su potencial para provocar algún cambio en la sociedad. Como planteaba Ferrari «El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política» (Giunta 2001, 352).

Sin embargo, la obra que determinó el violento fin de las *Experiencias* fue una cuya intención era mucho menos controvertida que las de las anteriormente mencionadas. Como señalara Giudici, «La obra menos política produjo el mayor escándalo» (2002, 45). Se trata de *El Baño*, de Roberto Plate, una instalación que semejava un baño público, con puertas señalizadas para hombres y mujeres, y en su interior compartimientos que simulaban baños, sin sanitarios. Espontáneamente, los asistentes a la muestra comenzaron a escribir *graffitis* sobre *El Baño*, del mismo modo en que lo harían en cualquier baño público. Algunos de ellos iban dirigidos contra el gobierno de Onganía. A raíz de eso, alguien presentó una denuncia, de modo que la policía se hizo presente en el lugar y clausuró la muestra. El director del Instituto, Enrique Oteiza, alegó que no se podía clausurar toda la exposición por una sola obra, de modo que la policía tuvo que conformarse con clausurar *El Baño*, dejando un uniformado para que montara guardia junto a la obra. Esto atrajo aún más la atención del público: docenas de personas se reunieron alrededor del *Baño*, para ver la experiencia que había sido transformada más allá de las previsiones de su propio autor.

De todos modos, los artistas no se sintieron satisfechos con el clima moralista y represivo que había generado la clausura de la obra de Plate, de modo que al día siguiente, el 23 de mayo, todos los participantes de *Experiencias '68* retiraron sus obras del Instituto, y las destruyeron en la puerta misma de la institución, arrojando sus restos a la famosa calle

Florida. También emitieron una repudiando una vez más la censura llevada a cabo por la policía, así como «los absurdos cortes de pelo y las arbitrarias detenciones a artistas y jóvenes en general» (Giudici 2002, 218) que venían llevándose a cabo en la zona. A su vez, destacan que los principales perseguidos no fueron ellos, sino los obreros y estudiantes, por cuya libertad de acción abogan y cuyos objetivos comparten, acusando a las fuerzas de seguridad de pretender «acallar toda conciencia libre en nuestro país» (Giudici 2002, 218). Al generarse el tumulto en la puerta del Instituto Di Tella, intervino la policía, que detuvo a varios de los artistas y les aplicó seis días de arresto condicional. Además, Enrique Oteiza fue procesado por desacato, atentado a la dignidad personal y a las buenas costumbres. Estas *Experiencias '68* muestran claramente que los artistas se consideraban también actores políticos, poseedores de determinadas visiones y objetivos, al servicio de los cuales debían poner su producción. Las vanguardias estaban tan politizadas que ni siquiera el Instituto Di Tella podía permanecer al margen, a pesar de la expresa voluntad de Romero Brest de permanecer por encima de esos asuntos.

Hubo además, otro episodio donde Romero Brest tuvo que enfrentarse a la vanguardia politizada, a pesar de su intención de permanecer al margen. Se trató de la interrupción de una conferencia que él debía dictar en Rosario, en el marco del *Ciclo de Arte Experimental* que se realizaba en esa ciudad. Mientras Romero Brest estaba hablando, fue interrumpido por diez integrantes del *Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario*, entre ellos Juan Pablo Renzi, Norberto Puzzolo y Graciela Carnevale. Ante el asombro del conferencista y su público, los pintores cortaron la luz y leyeron una proclama que incluía consignas tales como «Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una mejor», «Declaramos que la vida del Che Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo», y terminaba al grito de «¡¡¡Viva el arte de la revolución!!!».

Las complejas circunstancias en las que estaban inmersos llevaron a los vanguardistas a debatir intensamente sobre el significado y la utilidad de su obra, su función social como artistas, sus objetivos de largo plazo y sus estrategias de promoción. Esos debates surgieron, sobre todo, a partir del *I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia*, realizado en Rosario en agosto 1968, a instancias de Juan Pablo Renzi. Allí se reunieron artistas porteños y rosarinos, con el objetivo de elaborar «una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de nuestra acción futura» (Longoni 1997, 318).

En este *Encuentro*, León Ferrari plantea: «El arte no será la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que [...] tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera (Giudici 2002, 231), mientras que Renzi promueve «un tipo de obra que produzca efectos similares a un acto político» (Giudici 2002, 225). En estas declaraciones, es evidente hasta qué punto se fusionaron la vanguardia estética y la política, y cómo se buscaba construir una obra que impactara en ambos campos simultáneamente. La obra de arte se volvía eficaz, entonces, sólo si llegaba a ponerse en contacto con el público, y no con el tradicional público minoritario de los museos y galerías, sino con el común de la gente, sobre cuya conciencia debía operarse un cambio.

El *Prime Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia*, entonces, resultó clave para la elaboración de una postura conjunta ante una serie de problemas que se planteaban a la vanguardia politizada. Al encontrarse en una posición complicada, enfrentados tanto con los

sectores más poderosos como con las instituciones que promovían el arte de vanguardia, se hacía urgente dar una respuesta que fuera a la vez política y estética. Esta respuesta debía ser colectiva, militante y destinada a provocar un cambio en la sociedad. Fue así como comenzó a idearse la realización de *Tucumán Arde*.

La Muestra *Tucumán Arde*, realizada en noviembre de 1968 tuvo una importancia crucial para el desarrollo de las vanguardias plásticas de los años '60 en nuestro país. Representa un resultado muy concreto de los debates y definiciones teóricas e ideológicas que tuvieron lugar entre los pintores de la época. Evidencia la capacidad de acción colectiva del grupo, más allá de las declaraciones y la producción de manifiestos; y a la vez, marca un punto de quiebre a partir del cual muchos pintores se alejaron de sus carreras artísticas.

La muestra consistió en un enorme esfuerzo multidisciplinario, destinado a denunciar la realidad de los sucesos que tenían lugar en Tucumán en esa época. Esta provincia asolada por la pobreza crónica había sido intervenida por el gobierno militar, en un operativo que, bajo el propósito de «racionalizar la producción azucarera», estaba destruyendo la pequeña y la mediana industria en beneficio de las grandes empresas, provocando el cierre de varios ingenios y, con ello, aumentando el desempleo y empeorando las ya precarias condiciones de vida de los sectores más vulnerables de la población. Al mismo tiempo, el gobierno promocionaba lo que denominó «Operativo Tucumán», informando sobre la supuesta industrialización y progreso que provocaba su intervención. Frente a ello, un grupo de artistas se propuso poner en marcha *Tucumán Arde* como un operativo de contrainformación, que dijera la verdad respecto del impacto del operativo sobre los trabajadores de los ingenios.

El evento consistía en el despliegue de una importante cantidad de material artístico e informativo, reunido en Tucumán, expuesto de forma artística y acompañado por obras de los artistas participantes, de modo de crear «una obra de arte total y colectiva». En los pasillos, los suelos estaban cubiertos con carteles donde constaban los nombres de los dueños de los grandes ingenios, de modo que resultaba inevitable pisarlos para circular por el edificio. Las paredes exhibían fotografías que denunciaban la realidad tucumana, acompañadas de datos y cifras que desmentían la optimista información brindada por el gobierno. Esto iba acompañado de carteles que rezaban consignas tales como «No a la tucumanización de nuestra patria». También se proyectaron las filmaciones y diapositivas que habían sido tomadas en los ingenios, y se reprodujeron algunas de las entrevistas realizadas mediante altoparlantes. Por último, los asistentes a la muestra recibían un folleto sobre la verdadera situación tucumana y sus causas, elaborado por un grupo de sociólogos, lo cual otorgaba mayor credibilidad a la información que *Tucumán Arde* exponía. Todo este despliegue de información estaba claramente destinado a provocar en el asistente no sólo una impresión estética, sino un cambio en su conciencia, una toma de posición respecto de la situación allí expuesta. Incluso, se pedía a los espectadores su opinión sobre lo que habían visto en la muestra, para luego proyectar las impresiones del público en los días subsiguientes, sumando la reacción del espectador al complejo informacional y artístico que fue *Tucumán Arde*.

La muestra de Rosario fue expuesta durante dos semanas, con una importante afluencia de público. Una vez finalizada, se inauguró la exhibición de Buenos Aires, organizada en la sede central de la CGTA de Capital Federal. Esta corrió una suerte muy diferente: inaugurada el 25 de noviembre, fue clausurada al día siguiente, debido a la represión del gobierno y la policía, que amenazaron con intervenir la central obrera y quitarle la personería jurídica.

La experiencia de *Tucumán Arde* fue analizada posteriormente por sus propios creadores, en un encuentro realizado a instancias de Margarita Paksa. Allí se evidencia que el grupo de artistas politizados no constituye un bloque unificado y sin fisuras, sino que, por el contrario, está atravesado por varios disensos. Los debates más importantes se dieron en torno a la pérdida de autonomía del arte en función de un objetivo político. Algunos lamentaron que la obra se volviera más «pobre» en función de la transmisión de un mensaje político. Por ejemplo, Margarita Paksa afirmó que «Muchos nos encontramos con que, queriendo hacer una obra comprometida en su temática, nos salían trabajos de muy mala calidad» (Longoni y Mestman 1996, 176). Otros, por el contrario, priorizaban abiertamente la efectividad política sobre la calidad artística. Su posición queda muy bien representada por las palabras pronunciadas por León Ferrari durante el encuentro *Cultura '68*: «¿Sirve realmente la estética, el arte, para hacer política? [...] Me temo que la respuesta pueda ser negativa, que la estética no nos sirva, que no sepamos usarla, que no logremos inventar otra. En tal caso, me parece, será mejor abandonarla y buscar otras formas de acción y expresión.» (Giudici 2002, 260).

Esta cita plasma la sensación general presente en la mayoría de los realizadores de *Tucumán Arde*. No se está cuestionando el haber realizado *Tucumán Arde* en lugar de algún otro tipo de intervención estética, sino algo mucho más fundamental: la elección de las artes plásticas como modo de operar sobre la realidad. Tal como plantean Longoni y Mestman, «Estos balances dan cuenta de la obturación que la creciente preeminencia de la política provoca a fines de la década sobre diversas prácticas culturales que pretenden confluir con ella.» (1996, 177).

Puede apreciarse que *Tucumán Arde* fue para muchos una experiencia traumática y dolorosa, ya que a partir de ella, muchos pintores creyeron haber equivocado el rumbo elegido. En palabras de Emilio Ghilioni, uno de sus participantes «Lo de *Tucumán Arde* nos paralizó a todos durante muchos años y a varios para siempre» (Giudici 2002, 59).

Muchos pintores (Paksa, Bony, Noé, Ghilioni, Renart, entre otros), entonces, entendieron que el camino de las artes plásticas no era el más efectivo para acelerar la llegada de una revolución que percibían como inminente, por lo que decidieron interrumpir su carrera artística o abandonarla del todo. El grupo de Rosario se disolvió rápidamente después de *Tucumán Arde*. Durante los últimos meses de 1968 y los primeros de 1969 se realizaron una serie de reuniones para evaluar la experiencia, lo cual terminó siendo «un proceso doloroso y desgastante» (Longoni y Mestman 1996, 176), tras el cual se tomó colectivamente la decisión de dar al Grupo de Rosario por terminado. Varios de sus miembros se volcaron hacia la acción política directa, uniéndose a sindicatos o partidos políticos. Ya no bastaba con unir arte y vida, ni siquiera arte y política: finalmente fue la política pura la que importaba, por encima de todo lo demás.

Vanguardia e instituciones: de la cooperación a la ruptura

El problema de la relación con las instituciones es una cuestión que se plantea a todos los movimientos de vanguardia artística. Tanto para las vanguardias que la bibliografía define como «históricas» (las de las primeras décadas del siglo XX), como para las de los años '60, este fue un tema importante y difícil de resolver.

La relación entre instituciones y vanguardia es siempre problemática ya que los vanguardistas las rechazan por definición, pero al mismo tiempo las necesitan para promoverse y lograr algún impacto entre el público. Según planteara Peter Bürger en su

libro *Teoría de la vanguardia*, el antiinstitucionalismo es un rasgo definitorio de las vanguardias, una característica esencial. Sin embargo, es muy difícil para los grupos de vanguardia darse a conocer sin contar con ningún tipo de apoyo institucional en lo absoluto, por lo que deben buscar la protección de las instituciones, por lo menos en un primer momento. Esto determina una relación ambivalente entre vanguardia e instituciones, que no siempre se desarrolla en los mismos términos.

Por otra parte, el antiinstitucionalismo de las vanguardias tiene que ver con la segunda característica presente en la definición de Bürger, a saber, la intención de unir arte y vida. Las instituciones tales como museos, galerías, revistas de arte, etc. representan siempre una mediación entre el creador u el espectador. Si la intención es llevar el arte directamente a la vida, esto implica también romper con los intermediarios que impiden «vivir el arte», manteniéndolo apartado de otras esferas de la vida, confinado sólo a ciertos lugares y circunstancias.

Las vanguardias argentinas de los años '60, por supuesto, no escaparon a estos problemas. Su relación con las instituciones fue complicada y a la vez paradójica, ya que durante los primeros años se observa una inusual colaboración entre ambas. En el caso argentino, la principal institución de la vanguardia era el Instituto Di Tella, en particular, su Centro de Artes Visuales (CAV). Este fue, durante toda la década, el principal promotor de todo lo que fuera nuevo y revolucionario en materia de artes plásticas. Por allí debía pasar todo artista de vanguardia que quisiera hacerse conocido, ya que los premios anuales que otorgaba (que a partir del año '67 pasaron a llamarse *Experiencias*) definían cuál era el arte prestigioso, exitoso, lo que estaba de moda.

También existieron otras instituciones relacionadas a las vanguardias plásticas, como el Museo de Arte Moderno (MAM) y, en algunas ocasiones, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Asimismo, existía un circuito institucional del que formaban parte diversas instancias de reconocimiento tales como el *Premio Braque* o el *Premio Ver y Estimar*, revistas especializadas como *Primera Plana*, *La Rosa Blindada* o *Sur*, que orientaban y articulaban el debate en torno a la vanguardia, galerías de arte como Lirolay, Van Riel y Bonino, que exponían la obra de los artistas jóvenes e innovadores, etc. Este circuito institucional surgió entre el final de la década del '50 y el principio de la del '60, y, a medida que la producción de arte de vanguardia se multiplicaba, creció con rapidez, demostrando una importante vitalidad y capacidad de iniciativa.

Este conjunto de instituciones se dedicó, durante los primeros '60, a promover activamente el arte de vanguardia, con el objetivo de hacer de Buenos Aires un centro de arte internacional. Como señala Giunta, «Muchos de los postulados del desarrollismo económico impregnaron las políticas de promoción artística» (Giunta 2001, 133). En los dos terrenos, se consideraba que nuestro país estaba «atrasado» y que, por lo tanto, era necesario ponerlo al día. Esta visión se basaba en la creencia en que esto sucedería necesariamente si se aplicaba un programa institucional adecuado con el empeño suficiente. Por supuesto, «la idea de que interviniendo desde las instituciones podían provocarse cambios tanto en la calidad del arte argentino como en su inserción internacional» (Giunta 2001, 129) evidencia una alta cuota de voluntarismo.

Aunque estas ideas puedan parecer ingenuas o irrealizables -el propio Guido Di Tella, confesó en 1980 «Queríamos transformar a Buenos Aires en una de las capitales artísticas del mundo. Obviamente era una idea muy ingenua...» (King 1994, 202)-, esta fuerte voluntad de modernización ayuda a explicar el amplio apoyo que las instituciones dieron a

las vanguardias. El arte argentino se encontraba en un período en el que reinaba la necesidad de diferenciarse del pasado, generar movimientos propios y diferentes, renovarse. Las propias instituciones reclamaban un arte que revolucionara los lenguajes estéticos tradicionales. Es por ello que apoyaron decididamente las nuevas tendencias.

Por otra parte, los nuevos artistas encontraban este entorno muy positivo para la exploración artística. Luego de un largo período durante el cual el gobierno no prestaba demasiada atención a las artes, ni daba lugar para el surgimiento de una estética diferente, los nuevos espacios surgidos constituían una oportunidad que no podían desaprovechar. Como consecuencia de estas necesidades complementarias, se registra durante los primeros años de la década del '60 un grado de colaboración entre vanguardias e instituciones que es poco frecuente.

Así, durante los primeros años de la década, el Di Tella se dedicó a apoyar a las vanguardias, brindándole un importante caudal de recursos a los grupos que consideraba como más novedosos y revolucionarios. En un principio se trató de los neofigurativos, a quienes otorgó los premios de 1963 (Noé ganó el Premio Nacional, y Macció el internacional). Luego vino el reinado del arte *pop*, la corriente con la cual se suele identificar al Instituto. Su director, Romero Brest, afirmaba su afán de incorporar a los vanguardistas al circuito institucional: «El artista no es ya un ser «marginal», que vive fuera de la sociedad, sino un integrante de la misma» (Giunta 2001, 152).

Como muchos autores subrayan, había una paradoja subyacente en el enfático apoyo de la mayor institución de arte a los vanguardistas. ¿Hasta dónde es posible pensar en una vanguardia institucional, siendo que el antiinstitucionalismo es una característica esencial de las vanguardias? Varios autores coinciden en señalar el carácter problemático e insostenible de esta relación cooperativa. Con el correr de la década, las contradicciones fueron haciéndose evidentes, y la relación fue tornándose cada vez más difícil. Como señala Giunta, la situación inicial contenía «una paradoja que, en el curso de los sesenta, se profundizaría hasta volverse insostenible» (2001, 121).

El primer choque serio entre vanguardia e instituciones, que puede leerse como el punto de inicio de una relación más conflictiva, está dado por el envío de *La civilización Occidental y Cristiana* para el Premio Di Tella de 1965. Presentar una obra que es, como el propio autor lo admite, un juicio sobre la civilización occidental y cristiana, en la mayor institución de arte de vanguardia, fue más de lo que Romero Brest consideró tolerable, por lo que impidió la exhibición de la obra. Esto evidencia que las instituciones del arte, aun la institución más trasgresora, no estaban dispuestas a apoyar todas las manifestaciones de la plástica vanguardista. Existía un límite, y este era la politicidad de las obras. La relación sería cooperativa mientras la revolución de las vanguardias se circunscribiera al terreno de lo estético. Si los vanguardistas tomaban como blanco de sus críticas a las relaciones sociales y la distribución de poder existentes, intentando cambiarlas o destruirlas, entonces, el apoyo de las instituciones ya no sería posible, porque, en general, las instituciones del arte eran, también, defensoras de esas relaciones sociales y esa distribución de poder. Podían alentar un lenguaje estético diferente, pero no un orden social diferente. Esta era la posición que sostenía, sobre todo, el ITDT, el cual marcaba las pautas en la relación con los artistas de vanguardia.

Por otra parte, la posición de los artistas frente a esta relación crecientemente conflictiva fue manifestándose de forma cada vez más abierta y clara, tanto entre los grupos de buenos Aires como en los de Rosario

En Buenos Aires, el conflicto con las instituciones se manifestó abiertamente en ocasión de las *Experiencias '68* organizadas por el Instituto Di Tella, evento durante el cual queda al descubierto, también, la difícil posición de los pintores, que cuestionan a las instituciones pero a la vez necesitan de ellas. Los envíos de Pablo Suárez, Eduardo Ruano y Roberto Jacoby dan cuenta de este problema. Es significativo que tres de los doce pintores convocados a participar hayan decidido producir textos refiriendo al complejo problema de la relación entre vanguardia e instituciones.

Suárez declinó la participación en las *Experiencias* por medio de una carta cuyas copias distribuyó a la entrada del Di Tella, fundando su decisión en el efecto perjudicial de la institucionalidad sobre la transformación del mundo que los vanguardistas pretendían lograr con su obra. Temía que la institucionalidad del Di Tella despojara a su obra de su verdadero objetivo, transformándola en un mero hecho estético que, por pertenecer al ámbito del arte, fuera incapaz de provocar un cambio.

Esta misma opinión es expresada por Roberto Jacoby. Aunque él no declinó la participación en las *Experiencias '68*, su obra consistió en un texto titulado *Mensaje al Di Tella*, un texto acompañado por material gráfico aludiendo a la guerra de Vietnam y la discriminación racial en los Estados Unidos. Allí, Jacoby critica «al reducido grupo de creadores, simuladores, críticos y promotores» del arte, y «a los que metódicamente buscan darse en el Di Tella el baño de cultura», para informarles que «el futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida» (Giudici 2002, 215). Eduardo Ruano, por último, hizo una fuerte acusación a las instituciones, calificándolas como organismos de censura. Aunque en un primer momento había sido convocado a participar en *Experiencias '68*, la invitación fue retirada a partir de los sucesos del *Premio Ver y Estimar*. Su posición respecto de las entidades oficiales era, por lo tanto, muy conflictiva. Aunque se le prohibió el acceso al edificio del Instituto Di Tella, Ruano se instaló en la puerta del mismo, y repartió copias de un volante en el que denunciaba diversos actos de censura por parte de las instituciones oficiales: «Hoy, aquí, estamos en presencia de otra muestra de represión de los artistas. Ejercida esta vez por el director del ITDT, J. R. Brest, no permitiendo a los artistas presentar sus obras, sino después de haber pasado por el filtro de dicho inquisidor» (Giudici 2002, 214).

Aquí se plantea claramente la difícil posición de los artistas, que parecen estar a la vez dentro y fuera del Instituto. Los tres textos evidencian la ambigüedad de su posición al participar de distintos modos en las *Experiencias*, para obtener así mayor difusión de un mensaje dirigido contra la institución que lo organiza. Están utilizando los recursos que la institución pone a su disposición (instalaciones, visibilidad, prestigio) para hacer una crítica a todas las instituciones de arte. Lo paradójico de su posición no pasa inadvertido a los propios artistas. Pablo Suárez, en su carta dice «Me pregunto: ¿es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción?» (Giudici 2002, 213).

Pero la ruptura definitiva de las vanguardia (tanto la de Rosario como la de Buenos Aires) con las instituciones, se dio a partir del escándalo del *Premio Georges Braque 1968*, uno de los concursos más prestigiosos del arte argentino. A raíz de los acontecimientos del Mayo Francés, la embajada de Francia modificó el reglamento del premio para ese año, pidiendo a los participantes que describieran por anticipado las obras a presentar, y anunciando que se reservaban el derecho a efectuar cambios en las obras, en particular, si estas contenían fotos, leyendas o escritos. Era un claro intento de censurar toda posible manifestación de solidaridad con los estudiantes que habían protagonizado los incidentes franceses.

Frente a esta tentativa de «controlar los excesos» que venía produciendo la vanguardia», los artistas reaccionaron rápida y contundentemente. En primer lugar, Margarita Paksa publicó una carta a la Embajada de Francia, en la que rechazaba la participación en el *Premio Braque* por no aceptar los condicionamientos impuestos a los artistas, que representan un acto de censura previa: «no acepto el hecho de tener que sujetarme a las condiciones por usted presentadas. [...] No puede haber cambios bajo ningún concepto, por parte de ninguna institución, ni jurado, sobre la creación personal artística.» (Giudici 2002, 219). Varios otros artistas adhirieron a esta carta. Por su parte, los artistas de Rosario publicaron un manifiesto titulado *Siempre es tiempo de no ser cómplices*, en el que denuncian «el intento de censura ideológica y estética en la reglamentación del Premio Braque 1968, actitud consecuente con el clima de opresión policial que se vive en nuestro país y con la repudiada represión por parte del gobierno francés al levantamiento de su pueblo» (Giudici 2002, 220). Frente a ese escenario, los artistas se proponían «modificar las leyes del juego y subvertir el orden instituido» (Giudici 2002, 220). Para ello, comunican su decisión conjunta de no participar en el *Premio Braque*, no como una acción aislada, sino como «una actitud perteneciente a una voluntad más general de no participar en ningún acto[...] que signifique una complicidad con todo aquello que represente a distintos niveles el mecanismo cultural que la burguesía instrumenta para absorber todo proceso revolucionario» (Giudici 2002, 220).

Por último, enuncian abiertamente la ruptura con las instituciones, diciendo que «consideramos definitivamente concluida, para nosotros, la relación con quienes ostentan el poder de adjudicar valor artístico a todo producto [...] que se realiza dentro de los límites institucionales que la burguesía propone» (Giudici 2002, 220). Como varios autores destacan, este manifiesto constituye un punto de quiebre en la relación con las instituciones, señalado inequívocamente por los propios artistas. Este rechazo no se limitó a los textos, sino que, además, fue acompañado por la acción.

El día de la entrega del Premio en el Museo Nacional de Bellas Artes, el 16 de julio, un grupo de artistas autodenominado Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC) irrumpió en las salas del museo para boicotear el acto. Interrumpiendo uno de los pomposos discursos, arrojaron volantes del FATRAC sobre las personalidades presentes, entre los que se contaba el embajador francés, conde Jean de la Grandville, el director del museo, Samuel Oliver, Jorge Romero Brest, y otros altos funcionarios de cultura. Los volantes incluían leyendas tales como «Los artistas argentinos repudiamos un premio alimentado con los deshechos arrojados por un gobierno fascista» y «¡Patria sí, colonia no!». Los artistas manifestaron también su solidaridad para con «los estudiantes franceses en lucha contra el régimen fascista» (Giunta 2001, 336) y el pintor argentino Julio Le Parc, quien había sido expulsado de Francia por su apoyo al movimiento estudiantil francés. El incidente estuvo subrayado por gritos contra la censura y el colonialismo, tumultos y forcejeos. Rápidamente, la policía intervino, llevando detenidos a nueve artistas¹, tras lo cual la ceremonia de entrega del premio se reanudó y finalizó.

Esta serie de hechos dan cuenta de un cambio de actitud de los vanguardistas hacia las instituciones que antes los habían protegido y apoyado. Se plantea, entonces, la necesidad de encontrar nuevos espacios para el tipo de obras que los vanguardistas se proponían realizar.

Los vanguardistas sienten que su relación con los mecanismos de prestigio ha concluido, porque prolongarla despojaría a las obras de su verdadero significado. Es por eso que,

cuando se planea la realización de *Tucumán Arde*, los artistas son conscientes de que deben buscar un ámbito diferente para la muestra, eligiendo las sedes de la CGT de los Argentinos (CGTA), de Rosario y Buenos Aires. Esta elección tiene importantes implicancias. Por un lado, significa una toma de posición política, al unirse los pintores con los sindicalistas, lo cual expresa un apoyo a sus reclamos (la CGTA se caracterizó por su postura combativa frente al gobierno militar, a diferencia de la CGT tradicional). Por otra parte, implica la búsqueda de un marco institucional enteramente diferente, ajeno a los tradicionales y excluyentes circuitos de circulación del arte, en la intención de llegar, sin mediaciones, a un público también diferente: más masivo, más popular, el común de la gente, que no mantiene regularmente contacto con las instituciones del arte. Esto permitió hacer de *Tucumán Arde* «una manifestación contra el sistema y desde fuera del sistema» (Longoni y Mestman 1996, 178), cosa que no hubiera sido posible en el marco de las instituciones oficiales del arte.

Como resultado de esta elección, algunos de los objetivos de los vanguardistas parecen haber sido cumplidos. La muestra *Tucumán Arde* tuvo gran resonancia entre los medios locales y, fue muy exitosa en términos de asistencia, tanto que tuvo que extenderse por más días de los inicialmente previstos. La composición del público también era, al menos en parte, diferente de los asistentes a eventos artísticos tradicionales: estudiantes, obreros, políticos, periodistas, críticos de arte y «algunos curiosos, atraídos por la eficaz campaña propagandística» (Andino-Sacco-Sueldo 1987, 73).

La muestra de Buenos Aires, por el contrario, clausurada al día siguiente de su inauguración frente a la amenaza de clausurar la sede de la CGTA, demostró las limitaciones del encuadre institucional de un sindicato, incomparable con el de los museos y galerías, que hacían al arte no peligroso, pero permitían su difusión. Los artistas se encontraban entonces frente a un dilema y, como menciona Néstor García Canclini, muchos decidieron «no insistir dentro de sedes institucionales y continuar su trabajo junto a comités de huelga, realizando carteles e historietas para concienciar a sectores obreros en conflicto y otras actividades de contrainformación visual» (Andino, Sacco y Sueldo 1987, 77).

Durante su breve vida posterior a 1968, el Instituto Di Tella operó principalmente con artistas menos politizados. Sin embargo, a esa altura, la parte más dinámica y activa del movimiento de vanguardia nacional pasaba claramente por los artistas que se autodefinían como revolucionarios. Esto puede comprobarse en el poco éxito que tuvieron las *Experiencias Visuales '69* si se las compara con las del año anterior. Aun el propio Romero Brest confiesa que la ruptura de los vanguardistas con las instituciones repercutió negativamente sobre la calidad de las muestras del Instituto: «Las Experiencias de 1969 eran muy pobres. Habían desaparecido los muchachos geniales, y los que encontré para reemplazarlos no eran geniales» (King 1994, 127). Como puede observarse, las instituciones rechazaban las propuestas artísticas más politizadas y revulsivas, pero eran éstas, precisamente, las que constituían el núcleo del arte de vanguardia para 1968. La falta de dinamismo del movimiento que el Di Tella quería apadrinar, sumada a los problemas económicos que estaba atravesando la Fundación, determinó el cierre de la mayor institución de arte vanguardista sobre el final de la década.

En resumen, puede observarse que a fines de la década del '60, se estaba atravesando una situación muy complicada para la vanguardia argentina. Sus principales exponentes se habían alejado de las instituciones artísticas, de Buenos Aires, o incluso de sus carreras. Por otro lado, el gobierno seguía llevando a cabo una sostenida política de represión

cultural con intenciones tan moralizantes como oscurantistas, que configuraba un clima hostil a toda manifestación de arte moderno o de cultura contestataria.

Fue así como, con los principales exponentes de la vanguardia alejados, y en un contexto de represión y crisis económica, se decidió terminar con el proyecto del Di Tella. En mayo de 1970, el edificio de la calle Florida cerró sus puertas, cerrando también un ciclo crucial en la historia del arte argentino.

Conclusiones

El fin de los '60 significó también el fin de una etapa de auge para las artes plásticas argentinas. Es claro que 1968 fue el año que marcó un punto de quiebre a partir del cual numerosas iniciativas vanguardistas se extinguieron. Dan cuenta de ello la separación del grupo de Rosario, la crisis financiera que sufre el ITDT, la interrupción de las carreras de Noé, Suárez, Favario, Carreira, etc. Durante los años posteriores no hubo grupos ni artistas individuales cuyas propuestas alcanzaran el grado de resonancia y prestigio de sus predecesores. Además, tampoco hubo iniciativas institucionales que fomentaran el arte más moderno. Del mismo modo, la época previa al surgimiento de las vanguardias es considerada poco trascendente por muchos críticos, quienes plantean que, durante la época peronista, la pintura nacional estuvo aislada de los centros de prestigio internacional, y de los más influyentes movimientos de arte de avanzada. Por ello, la década del '60 aparece como un período excepcionalmente brillante y activo a nivel artístico.

Para entender mejor tanto el auge como la declinación de las vanguardias argentinas, y porqué ocurrieron cuando ocurrieron, es importante tener en cuenta el contexto político y socioeconómico en que la actividad artística estaba inmersa, tanto a nivel nacional como internacional.

En el plano nacional, es necesario destacar que a principios de los '60 el clima era optimista, modernizador y desarrollista. No resulta sorprendente, entonces, la formulación de programas artísticos con estas mismas características. La idea de que la Argentina daría un salto hacia el desarrollo estaba presente no sólo en el ámbito artístico, sino también en el económico, diplomático, y muchos otros. En este contexto, la pretensión de convertir a la Argentina en un centro artístico internacional de gran prestigio representa la manifestación del optimismo desarrollista en el ámbito de las artes plásticas. Esto explica la gran cantidad de dinero y atención que repentinamente comenzó a recibir la actividad artística, lo cual derivó en el establecimiento de un entramado institucional destinado a difundir y prestigiar el arte argentino alrededor del mundo. Así, puede comprenderse mejor cómo y porqué, después de diez años durante los cuales las artes plásticas no recibieron atención, se dio un vuelco en pos de alcanzar un nuevo y más elevado nivel artístico para nuestro país.

Con el correr de la década, el clima nacional fue tornándose más pesimista, a medida que se sucedían crisis sociales y económicas que parecían ser endémicas. La inestabilidad y el descontento social fueron configurando un nuevo clima, a medida que los hechos de la realidad contradecían los postulados voluntaristas del desarrollismo.

A partir del golpe de Estado de 1966, la atmósfera se tornó decididamente opresiva, en un afán de reprimir no sólo las manifestaciones abiertamente políticas que cuestionaran la distribución de poder existente, sino también todas las expresiones atípicas o trasgresoras, aunque sólo fuera en el ámbito de lo estético. La política cultural de la dictadura, sumada a la efervescencia social y económica, crearon un contexto donde las limitaciones eran más evidentes, y la politización era más un imperativo que una elección.

Estos dos contextos diferenciados dan lugar a manifestaciones artísticas diferentes. A cada uno de estos momentos del país correspondió un tipo de vanguardia. Como se mencionó en el primer capítulo, hubo claramente dos momentos distintos para las vanguardias argentinas.

El primero, caracterizado por el *pop art* que patrocinaba el ITDT, partía de una situación de optimismo: se creía que, luego de una ansiada espera, el arte argentino iba a entrar en una nueva etapa de mayor calidad y prestigio internacional. Aunque las ambiciones de internacionalizar el arte argentino parecen excesivas al ser analizadas desde el presente, en el momento muchos creyeron que esta expectativa era realizable. Esto se daba porque, luego de años de censura sobre las expresiones artísticas y de aislamiento, finalmente se contaba con grandes presupuestos, instituciones nuevas destinadas a promover a las vanguardias y gran libertad para incursionar en el arte experimental: se creía que, bajo circunstancias tan auspiciosas, «todo era posible».

El segundo momento, en cambio, apuesta a un cambio en el futuro, pero parte de una percepción más pesimista de la realidad, de la conciencia de las limitaciones: ante las injusticias sociales, la falta de libertad política, la censura, etc., los artistas consideran que es necesario hacer una revolución por medios violentos. El arte de vanguardia debe contribuir a desencadenar esta revolución. Nuevamente, el contexto ayuda a explicar estas creencias: amplios sectores percibían a la revolución como inminente, y a la política como prioritaria. De allí se derivaba la necesidad de hacer posible la revolución, militando desde cualquier rol que se ocupara en la sociedad.

Puede verse, entonces, que existe una relación entre las circunstancias que está atravesando la nación y el tono que adoptan las vanguardias. A cada momento del país corresponde un tipo de pintura, la primera, optimista y despolitizada; y la segunda, más preocupada y explícitamente política.

En el plano internacional, también hubo sucesos y corrientes ideológicas que influenciaron a nuestro país de diversas maneras, incluso en lo referente a las artes plásticas. El contexto de la Guerra Fría y el avance de las ideas de izquierda a nivel mundial determinaron una politización creciente en todos los ámbitos, y el arte, por supuesto, no fue ajeno a este proceso.

La politización de las vanguardias plásticas argentinas se entiende mejor si se tiene en cuenta que, durante los años '60 la política ganó un protagonismo notable a nivel mundial. Como menciona Claudia Gilman, esta época estuvo «definida por el interés repentino e intenso por los asuntos públicos» (Gilman 2003, 40). Este interés, además, estaba signado por una gran voluntad de cambio: «La caracterización de este período es: [...] el intenso interés por la política y la convicción de que una transformación radical, en todos los órdenes, era inminente» (Gilman 2003, 39). Esto explica que, para los artistas plásticos, así como para los literatos, estudiantes, intelectuales, etc., la política pasara de ser una opción a un imperativo.

Es decir que el proceso de politización del arte argentino de avanzada se inscribe en un proceso más general, por lo que no es sorpresivo que el protagonismo de la política haya oscurecido las prácticas puramente artísticas: lo mismo estaba sucediendo en otros campos.

Puede concluirse, entonces, que los vanguardistas argentinos tomaron partido por el arte explícitamente político. Esto, por supuesto, les trajo consecuencias negativas, ya que, por un lado, fueron víctimas de la represión y la censura estatales y, por otro, se restó valor

a sus aportes estéticos. Aún siendo conscientes de ello, las vanguardias argentinas permanecieron en el mismo camino porque, para fines de la década, entendían que colaborar con el advenimiento de la revolución era un objetivo prioritario, más importante incluso que lograr la aceptación del público y la crítica como artistas plásticos.

La politización de las vanguardias remite, entonces, al problema de la autonomía del arte. Las vanguardias argentinas parecen haber sido incapaces de escapar a este problema o resolverlo satisfactoriamente. En un principio, durante los primeros '60, las discusiones en torno a la vanguardia se daban en términos estéticos. El arte era autónomo y no se lo censuraba, pero tampoco se involucraba en los conflictos de la realidad social. Mediados de la década, aproximadamente, la política comenzó a surgir entre los grupos de vanguardia, comprometiendo primero la temática de muchas obras, y luego el accionar de sus autores. Lo largo de la década, los artistas fueron aprendiendo a unirse en acciones y manifestaciones de protesta colectiva, del mismo modo que un partido político.

Al volcarse deliberadamente hacia un arte más político, la autonomía del arte se vio minada, en la medida en que la política pasaba a ocupar el centro de la escena. Se terminó por poner el arte al servicio de la política. Un indicador de ello serían, por ejemplo, los testimonios de artistas que declaran que las obras presentadas en *Tucumán Arde* eran pobres en lo estético, porque lo que importaba a sus autores en ese momento era hacer una denuncia tan mediática y resonante como fuera posible.

El otro problema crucial que debieron enfrentar las vanguardias fue la ambigua y crecientemente conflictiva relación con las instituciones. El vínculo se fue haciendo más complicado con el paso del tiempo, a medida que los vanguardistas dejaron de lado los debates puramente estéticos, e intentaron difundir en el seno mismo de las instituciones mensajes políticamente radicalizados. Es decir que la relación comenzó a deteriorarse cuando los artistas comenzaron a promover dentro de las instituciones un cambio revolucionario, que éstas no estaban dispuestas a tolerar.

Esto demuestra que el problema de la institucionalización de las vanguardias es, en parte, subsidiario del de la politización: mientras los vanguardistas reivindicaban la autonomía del lenguaje y no se propusieron decir nada sobre la realidad (ni mucho menos cambiarla), la relación entre ambos fue cooperativa y poco problemática. Los artistas colaboraban voluntariamente con las instituciones, participando de muestras, premios, etc. Esto se debió a dos motivos: en primer lugar, existía el hecho práctico e ineludible de que los pintores necesitaban de las instituciones para dar a sus obras difusión y prestigio. Pero, principalmente, esta colaboración inicial se debió a que, en un primer momento, los artistas no se concentraron en reflexionar acerca del rol de las instituciones en la sociedad, si éstas eran proclives o reacias a los cambios radicales, ni tampoco habían planteado aún muy claramente sus propias posiciones políticas. A medida que lo fueron haciendo, comenzaron a hacerse evidentes las tensiones implícitas en la relación.

Tucumán Arde fue el modo colectivo en que el grupo de artistas politizados dio respuesta simultáneamente a las dificultades que originaban tanto la politización como la relación conflictiva con las instituciones. La respuesta consistió en la organización de una obra política, de denuncia, destinada a cambiar la mentalidad de sus asistentes; y que a la vez tenía lugar fuera de las instituciones tradicionales del arte.

Sin embargo, esta experiencia resultó traumática y paralizadora. Luego de ella, muchos artistas perdieron el interés por la pintura, entendiendo que el camino de la estética se había agotado, ya que ésta no bastaba para generar una revolución. Además, la difusión

de su obra hubiera requerido volver a colaborar con unas instituciones que, en la medida en que desearan comunicar mensajes políticos, no estaban dispuestas a seguir apoyándolos. Esta sumatoria de hechos determinó una situación límite para las vanguardias plásticas nacionales, cuyos miembros eligieron abandonar su carrera artística o continuarla en otros países que les ofrecieran mejores oportunidades. Fue así como finalizó uno de los períodos más activos, paradójicos e interesantes del arte argentino.

Bibliografía

- Andino, Silvia; Sacco, Graciela y Sueldo, Andrea. 1987. *Tucumán Arde*, trabajo de investigación para el seminario final de la licenciatura en artes visuales de la Escuela de bellas artes. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Bürger, Peter. 1989. El significado de la vanguardia. En: *El debate modernidad - posmodernidad*, Nicolás Casullo compilador, 167-171. Buenos Aires: Puntosur.
- Fantoni, Guillermo Augusto. 1997. Rosario: opciones de la vanguardia. En: *Cultura y política en los años '60*, Raúl Jorrat coordinador, 287-298. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires.
- Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil: dilemas y debates del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina.
- Giudici, Alberto. 2002 *Arte y política en los '60*. Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad.
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós.
- King, John. Desarrollo artístico y cultural, Argentina, 1956-1976. En: *Argentina 1920 – 1994*, David Elliott editor, 66-75. Oxford: Museum of Modern Art.
- Longoni, Ana. 1993. Entre París y Tucumán: la crisis final de la vanguardia artística de los sesenta. En: *Arte y poder, V jornadas de teoría e historia de las artes*, Graciela Schuster coordinadora, 183-193. Buenos Aires: CAIA
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. 2000. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El cielo por Asalto.**
- Oteiza, Enrique. 1997. El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella. En: *Cultura y política en los años '60*, Raúl Jorrat coordinador, 77-108. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires.

Notas

- ¹ Se trató de Roberto Jacoby, Martín Micharvegas, Ricardo Carreira, Eduardo Ruano, Margarita Paksa, Eduardo Favario, Rafael López Sánchez, Javier Arroyuelo y Armando Sapia.